

**Las otras *Fiestas reales* de Farinelli.
A propósito de dos *componimenti drammatici*
de Conforto para dúo de castrati (1756)**

**The other *Fiestas reales* by Farinelli.
Concerning two *componimenti drammatici*
by Conforto for castrati duet (1756)**

ADELA PRESAS

Universidad Autónoma de Madrid

<https://orcid.org/0000-0002-6835-2091>

CESXVIII, núm. 31 (2021), págs. 319-347

DOI: <https://doi.org/10.17811/cesxviii.31.2021.319-347>

ISSN: 1131-9879

ISSNe: 2697-0643



RESUMEN

A partir de *La danza y La pesca*, dos *componimenti drammatici* realizados por Nicola Conforto en 1756 para los castrados Farinelli y Gizziello, se estudia la presencia de la serenata en los diversos tipos de sesiones teatrales que tuvieron lugar en la corte durante el reinado de Fernando VI. Las de ámbito más privado no generaron una documentación administrativa que permita conocerlas en toda su dimensión, y tampoco Farinelli, en su manuscrito *Fiestas reales*, se refirió a ellas más que de pasada. En este trabajo se reconstruye el contexto de interpretación de estas obras y las circunstancias de la presencia de Gioacchino Conti, Gizziello, en 1755-56; se estudian sus peculiaridades como obras dramático-musicales, ya que presentan un formato híbrido entre la serenata y la cantata; y se analiza la tipología de obras de formato más reducido que la ópera realizadas en las sesiones teatrales de la corte.

PALABRAS CLAVE

Teatro musical cortesano, siglo XVIII, Farinelli, Metastasio, cantata, serenata.

ABSTRACT

Starting from *La danza* and *La pesca*, two *componimenti drammatici* by Nicola Conforto in 1756 for the castrati Farinelli and Gizziello, this paper addresses the presence of the serenade in various forms of theatre sessions that took place in the court of Ferdinand VI. Those of a more private sphere did not produce an administrative documentation that allows to know them in all its range; nor did Farinelli who, in his manuscript *Fiestas Reales*, referred to them just in passing. The present study reconstructs the context of interpretation of these works and the circumstances of Gizziello's presence —1755-56—, by approaching their peculiarities as dramatic-musical works, since they display a hybrid format between the serenade and the cantata. This paper also analyses the typology of works performed at court theatre sessions which have a smaller format than the opera.

KEY WORDS

Court musical theatre, 18th century, Farinelli, Metastasio, cantata, serenade.

Recibido: 3 de mayo de 2020. *Aceptado:* 26 de septiembre de 2020.

Este artículo se ha realizado en el marco del Proyecto I+D Música y poder. *El teatro con música durante el reinado de Felipe V (1700-1746)*, ref. PID2019-110404GB-I00, dirigido por Begoña Lolo.

Como es bien sabido, durante el reinado de Fernando VI, Carlo Broschi, Farinelli, se ocupó de las grandes fiestas musicales organizadas en la corte, tanto en el Buen Retiro como en los teatros de los Reales Sitios. Igualmente sabido es que cantó en las sesiones más o menos privadas que se realizaban en las habitaciones de los reyes, además de hacerlo en los paseos en barco por el Tajo, de los que él mismo nos da buena cuenta en sus *Fiestas reales*¹. Ese ámbito más íntimo es difícil de reconstruir, más allá de las noticias sueltas que dan fe, aunque sea poco concreta, de su existencia, y de las que deducimos que el repertorio interpretado, tanto por Farinelli como por otros cantantes ilustres, se centró en arias sueltas y en cantatas de cámara, generalmente acompañadas por el clave y, como mucho, una pareja de violines. El famoso castrado no volvió a cantar en el teatro, ni óperas ni serenatas. Por eso es interesante saber que fue intérprete, junto a Gioacchino Conti, Gizziello, de estos dos *componimenti drammatici* que sobrepasan, según veremos, el formato de la cantata.

Las dos obras se conservan manuscritas en la Österreichische Nationalbibliothek de Viena, *La danza, Nice e Tirsi* (sign. Mus.Hs.17558) y *La pesca, Irene ed Elpino* (sign. Mus.Hs.17557)². Ambas fueron compuestas por Nicola Conforto, *La danza* a partir de un texto de Metastasio, y *La pesca*, de Giuseppe Bonechi, y llevan la fecha de 1756 en sus portadas.

Aunque *La danza* y *La pesca* no aparecen reseñadas en la relación de obras puestas en escena entre los años 1747 y 1758 que recoge el propio Farinelli en *Fiestas reales*, sino sólo citadas de pasada, nos permiten profundizar en las peculiaridades del repertorio lírico que podríamos llamar menor en cuanto a sus dimensiones con respecto a la ópera y que tuvo una presencia constante en la vida de la corte de Fernando VI. El hecho de su adscripción genérica, variable

¹ Carlo Broschi (Farinelli), *Fiestas reales*. Prólogos de Antonio Bonet Correa y Antonio Gallego, Madrid, Patrimonio Nacional, 1991. Esta edición recoge los facsímiles de los dos libros manuscritos: *Descripción del estado actual del Real Teatro del Buen Retiro. De las funciones hechas en él desde el año 1746 hasta el presente: de sus individuos, sueldos y encargos; y De las diversiones que anualmente tienen los Reyes Nuestro Señores en el Real Sitio de Aranjuez (1758)*.

² De ambas obras se conservan partitura y partes instrumentales. Existe una edición crítica de Joan Bautista Otero e Isidro Olmo Castillo: Nicola CONFORTO, *Cantatas La danza y La pesca*, Barcelona, RCOC, 2017.

según las fuentes, nos acerca a la problemática de las tipologías dramático-musicales de formato mediano o pequeño que pueblan los escenarios de los teatros cortesanos y de los salones privados acondicionados para esta actividad, y que presentan, como veremos, una notable variedad en sus propuestas más allá de los nombres genéricos de cantata o serenata. Estos dos *componimenti* nos sirven como punto de partida para analizar las particularidades de este repertorio lírico en relación con su base dramática literaria, especialmente la realizada por Metastasio.

Finalmente, entraremos en su contexto de representación en las sesiones líricas que tenían lugar en torno a los reyes y en sus intérpretes, y en la presencia en la corte de Fernando VI del también famoso castrado Gioacchino Conti, Gizziello, en el tiempo en que las representaciones musicales cortesanas alcanzaron su mayor esplendor, entre 1751 y 1758³. Farinelli llevaba en España desde 1737, pero no fue hasta 1746, con la llegada al trono de Fernando VI, cuando pasó a ocuparse de forma directa de las fiestas teatrales en la corte, actividad bien conocida tanto en su vertiente organizativa, gestora y musical, como en su derivada política e ideológica como imagen de la monarquía⁴. En su manuscrito *Fiestas reales* deja constancia de las obras más importantes que se pusieron en escena durante aquellos años, pero la actividad más privada que se produjo en la corte sólo se refleja en las alusiones y referencias que, de pasada, se incluyen en sus distintos apartados.

La danza y La pesca

Para celebrar el día 18 con alguna señal de diversión de Música, se hizo en el Real Cuarto, improvisadamente la cantada nombrada *La Dansa Nice e Tirsi*, entre el Sr. Farinello y Gizielo. / En otra ocasión se hizo igualmente otra cantada a dos voces nombrada *La Pesca*. / La primera es poesía del Sr. Metastasio, y la segunda del Sr. Bonechi, y ambas puestas en música por el sr. D. Nicolás Conforto⁵.

³ Begoña LOLO, «Las temporadas líricas durante el reinado de Fernando VI. Conforto y Farinelli, una fructífera colaboración teatral (1751-1758)», en Margarita TORRIONE (ed.), *España festejante. El siglo XVIII*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2000, págs. 365-382.

⁴ En este sentido, ver el artículo de José María DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, «“Todos los extranjeros admiraron la fiesta”. Farinelli, la música y la red política del Marqués de la Ensenada», *Berceo, Revista de Estudios Riojanos*, 169 (2015), págs. 11-53. O el más reciente de David MARTÍN SÁEZ, «La leyenda de Farinelli en España. Historiografía, mitología y política», *Revista de Musicología*, 14-1 (2018), págs. 41-78.

⁵ BROSCI, *Fiestas reales*, pág. 164. El 18 de diciembre se celebraba el santo de la reina.

Estos son los escuetos párrafos que Farinelli dedica a estas dos obras en su manuscrito *Fiestas reales*; se refiere a ellas fuera de los apartados en que presuntamente incluye todas las «Óperas, Serenatas e Intermedios que se han representado para diversión de S.^s M.^s en el Coliseo del Buen Retiro y en el Real Sitio de Aranjuez, desde el año de 1747 hasta el presente de 1758»⁶, es decir, durante el reinado de Fernando VI y Bárbara de Braganza. Podemos pensar que Farinelli no las considera tipológicamente incluidas en ninguno de estos grupos o que sólo se refiere a las que fueron puestas en escena en actos públicos. De hecho, estos párrafos se localizan en el apartado que dedica al compositor Nicola Conforto, en el que incluye también las referencias a la llegada de Gizziello a la corte madrileña en octubre de 1755.

Por tanto, aunque estas dos obras no son desconocidas, y, de hecho, aparecen en las biografías de sus autores (Conforto, Metastasio y Bonechi), han pasado muy desapercibidas, y presentan una cierta problemática: están citadas de distintas formas en cuanto a su tipología, y, aunque en las portadas vemos la fecha de 1756, cabe la duda de que ésta fuera su fecha real de composición o de primera representación.

La danza y *La pesca*, ambas escritas para dos voces y con temática pastoral, presentan las mismas características formales si bien no son exactamente iguales. De las dos se conservan la partitura y las partes instrumentales lo cual nos permite reconstruir todo el efectivo instrumental que se muestra incompleto en la partitura⁷; consta en ambas de violines I y II, *violetta*, oboes I y II (en ocasiones flauta), trompas I y II, y bajo a cargo de violonchelo y clave.

La danza se inicia con una breve obertura en tres partes (Allegro-Andantino-Allegro), seguida de cuatro arias a solo (de estructura con *da capo*, en ocasiones ternaria, en ocasiones quínta) y un dúo final más complejo. *La pesca*, por su lado, no tiene introducción instrumental y consta de cuatro arias a solo y dos dúos, el segundo de los cuales remata igualmente la obra. Todos los números vocales van precedidos, según era habitual, por un recitativo, y son en general muy virtuosos.

⁶ BROSCHI, *Fiestas reales*, págs. 91-107. En 1758 fallece Bárbara de Braganza, y en 1759 el rey.

⁷ Tampoco las partichelas están completas, con lo que las fuentes de cada obra se complementan. En las dos, falta la parte del bajo, que sí se encuentra en la partitura; y en *La pesca* falta además la de los oboes. Éstos sólo aparecen en la partitura del aria «Sempre rimproveri», pero dada su presencia habitual dentro de la orquestación, doblando a los violines, tal y como se aprecia, por ejemplo, en *La danza*, es seguro que los oboes tuvieron una presencia constante, enriqueciendo con su sonoridad, junto a la de la flauta, una obra de tintes pastorales como esta.

La danza, Nice e Tirsi

Sinfonía
Aria Tirsi, «Và, della danza è l'ora»
Aria Nice, «Se tu non vedi»
Aria Tirsi, «Che ciascun per te sospiri»
Aria Nice, «Che chiedi? Che brami?»⁸
Duetto, «Mille volte mio tesoro»

La pesca, Irene ed Elpino

Aria Irene, «Sempre rimproveri»
Aria Elpino, «Già più non intendo»
Duetto, «Non temer, sol tua son io»
Aria Elpino, «Troppo l'usato stile»
Aria Irene, «Troverai se a me ti fidi»
Duetto, «Placa gli sdegni omai»

Las dos obras fueron musicadas por Nicola Conforto, compositor italiano que llegó a España el 14 de octubre de 1755. Para entonces ya era bien conocido en la corte, pues, por encargo expreso de Farinelli, había realizado nueva música para varias obras previas de Metastasio: la serenata *Le cinesi*, para la celebración del santo de Fernando VI en 1751⁹, y las óperas *Siroe*, para la navidad de 1752, y *L'eroe cinese* en 1754. Tras su llegada compone, además de *La danza* y *La pesca*, la música para *La ninfa smarrita*, sobre libreto de Bonechi, y para la reformada *Nitteti*, de Metastasio, que, aunque prevista para diciembre de 1755 no se estrenó hasta 1756. Fue uno de los más relevantes compositores italianos afincados en Madrid, entre los que se cuentan, además, Giovanni Battista Mele, Francesco Corselli (Courcelle) y Francesco Corradini. Todos ellos escribieron para la corte y los teatros de Madrid, y su presencia estuvo muy relacionada con el auge y la afición que se desarrolló en esta época, en especial durante el reinado de Fernando VI, por la ópera italiana y concretamente por la de Metastasio.

El libreto de *La danza, Nice e Tirsi*, no fue escrito para esta ocasión. Era un libreto anterior de Metastasio realizado en 1744 para el compositor Giuseppe Bonno¹⁰, y musicado también por Christoph W. Gluck (1755)¹¹ antes de la

⁸ Se conserva una copia de este aria en el Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna, sign. DD.205, erróneamente atribuida a Farinelli. Esta información equivocada también aparece en la relación de obras del cantante en Ellen T. HARRIS, «Farinelli [Broschi, Carlo; Farinello]», en *Grove Music Online* [consultado el 29 de septiembre de 2019].

⁹ Gian Giacomo STIFFONI, «La música teatral de Nicolò Conforto (Nápoles, 1718-Aranjuez, 1793). El estado de la investigación», *Artigrama*, 12 (1996-1997), pág. 151. Este autor plantea la intervención de Metastasio en esta primera aportación de Conforto a la música de la corte española.

¹⁰ Pietro METASTASIO, *Opere di Pietro Metastasio*. Tomo XII, Padova, Nel Seminario, 1811, págs. 55-62. Pietro METASTASIO, *Tutte le opere*, Firenze, Tipografia Borghi e compagni, 1832, págs. 636-637.

¹¹ Don NEVILLE, «Metastasio [Trapassi], Pietro (Antonio Domenico Bonaventura)», en *Grove Music Online* [consultado el 7 de septiembre de 2019]. Posteriormente fue versionado por Santos (1766), Hasse (1775), Reichardt (1788), Zingarelli (s. f.), Himmel (1792), Scondito y Celli. También, aunque no está reseñada en el *New Grove*, existe otra versión del compositor David Perez, al servicio de la corte de Portugal entre 1752 y 1770, conservada en la Biblioteca Nacional de Portugal, sign. M.M. 6000. Respecto a la versión de Hasse, presentada como cantata, está reducida con respecto al original, con sólo 2 arias y el dúo.



La danza, Metastasio-Conforto, 1756

versión de Conforto. Está recogido como *azione teatrale* en las obras completas del dramaturgo. La temática pastoral era habitual en este tipo de composiciones breves. Tirsi es un estereotipado pastor, muy común en la literatura pastoril de tipo bucólico propia del renacimiento y del barroco, dentro de una tradición que se pone de manifiesto en obras como el *balletto Tirsi e Clori* de Claudio Monteverdi¹²; y Nice una ninfa prototípica que pasa su tiempo cogiendo flores y jugueteando con otros pastores. *La danza* no muestra un desarrollo dramático propiamente dicho, es una escena centrada en una disputa amorosa por celos que se resuelve adecuadamente en el dúo. Metastasio escribió otras dos *azioni teatrali* con estos mismos protagonistas, *L'Ape*, conformada por tres arias y dos dúos, y *La ritrosia disarmata*, con cuatro arias y un dúo, ambas, además, hechas especialmente para Farinelli en 1756 y con un formato muy similar a las obras que nos ocupan¹³.

¹² Publicado en 1619 (Bartolomeo Magni, Venezia) en el *Settimo libro de Madrigali*.

¹³ METASTASIO, *Tutte le opere*, págs. 666-668. *La ritrosia disarmata* aparece fechada en 1759 y *L'ape* en 1760, en la cronología de obras incluida en *Drammi di Pietro Metastasio*, edición de Agenore Gelli, Firenze, 1868, pág. XLVIII. Ambas aparecen como *componimenti drammatici* para la corte de España pero



La pesca, Bonechi-Conforto, 1756

La pesca, Irene ed Elpino, componimento drammatico a due voci, también puesta en música por Conforto, se basa en un libreto de Giuseppe Bonecchi (escrito Bonecchi en la portada de la partitura), escritor del que se tienen muy pocos datos biográficos¹⁴. Fue especialmente relevante en Rusia, país en donde

no tenemos ninguna noticia de que estas obras llegaran a ser puestas en música. Por otro lado, esas fechas de 1759 y 1760 no parecen tener fundamento; la referencia a estas obras se encuentra en una carta enviada por Metastasio a Farinelli en 1756 (11 de agosto) en que alude a dos nuevas cantatas hechas expreso para él: «L'una intitolata *L'ape*, più scherzevole e festiva; l'altra, che ho battezzata *La ritrosia disarmata*, più viva caratterizzata». En: *Lettere del Signor Abate Pietro Metastasio*, Vol. V, Nizza, Società Tipografica, 1787, págs. 26-27. Jacques JOLY, *Les Fêtes théâtrales de Métastase à la Cour de Vienne, 1731-1767*, Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'université de Clermont-Ferrand II, 1978, págs. 290-291. Por su parte, COTARELO y MORI, *Orígenes y establecimiento de la ópera...*, pág. 187, n. 1, ya había advertido que la fecha de 1760 es errónea. Parece, además, muy improbable la representación de estas obras en 1759 o 1760, tras el fallecimiento de los reyes.

¹⁴ Giuseppe Bonecchi nació en Florencia en 1715. Tras una serie de vicisitudes se instala en San Petersburgo donde, tras alcanzar un importante éxito con una serie de libretos de ópera, será nombrado poeta de corte. Conoce en 1752 a Metastasio en Viena, con cuya recomendación llega Florencia y después a Portugal. Estuvo en España, donde tras conocer a Farinelli, hace estrenar algunas de sus obras. Volvió a su antiguo puesto en la Cancillería de Médicos y Farmacéuticos de Florencia, aunque estuvo involucrado en numerosas intrigas. Muere, probablemente después de 1795, en Nápoles. «Bonechi (Bonecchi), Giuseppe».

vivió desde 1740 y que dejó para volver a Italia en 1752. Por mediación de Metastasio consiguió el cargo de poeta de la corte de Portugal, a donde llega en diciembre de 1754. Seguramente a consecuencia del terremoto que asoló Lisboa en 1755, Bonechi recalca en Madrid donde conoce a Farinelli, también por recomendación de Metastasio, lo que posibilita la representación de algunas de sus obras como son *La ninfa smarrita* (Buen Retiro, 30 de mayo de 1756), *La pesca* (1756) y *La forza del genio ossia Il pastor guerriero* (Aranjuez, 30 de mayo de 1758)¹⁵.

Sobre las circunstancias de creación de *La pesca* no tenemos ninguna noticia, aunque parece haber sido escrita por Bonechi sobre el modelo de *La danza* de Metastasio, que el autor copia claramente con menor elegancia en la versificación. Dado que no tenemos la fecha concreta de la interpretación de esta obra, y sólo sabemos que fue posterior a la de *La danza*, podemos pensar que fuera el éxito de la primera el que estimulara su composición. De hecho, son muchas las similitudes: concebida para el mismo dúo de *castrati* formado por Farinelli y Gizziello, la obra consta de una serie de cuatro arias y dos dúos (de ellos, el intermedio es breve y el final mucho más desarrollado), que reproducen una escena de celos de muy similar factura a la de *La danza*. En este caso, el pastor Elpino pide cuentas a la ninfa Irene por haberse ido de pesca con otras ninfas pero no se produce una reconciliación sino una ruptura definitiva tras una fuerte discusión. Como vemos, el contenido y el formato son muy similares entre las dos obras.

Siguiendo seguramente a Metastasio, que utiliza con frecuencia este tipo de situación amorosa, desarrollada a partir del tópico pastoril, en sus obras breves, Bonechi remite al mismo utilizando el nombre de uno de los pastores de *La Arcadia* de Jacopo Sannazaro, novela de 1504 fundacional del género bucólico, cuyo mundo de pastores y ninfas ociosamente dedicados al amor en un idílico entorno natural se concibió como el más adecuado, por su irrealidad, para determinados géneros dramático-musicales de los siglos XVII y XVIII. El sufrimiento generado en el enamorado pastor, ya sea Tirsi o Elpino, por las presuntas acciones de su amada ninfa, Nice o Irene, y sus más o menos justificados celos, vuelve de nuevo al tópico de esta literatura y constituye un adecuado marco para una va-

en *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Treccani, 1969, Vol. 11, págs. 741-743.

¹⁵ «Bonechi (Bonocchi), Giuseppe», pág. 742. Bonechi no recaló mucho tiempo en Madrid, tal como atestigua la carta que le envía Metastasio a Florencia en noviembre de 1757, en la que comenta precisamente *Il pastor guerriero*, le reafirma la estima en que siempre ha tenido su producción y le augura que conseguirá con esa obra «le reali ibere munificenze». «Carta CCII», en *Lettere dell'Abate Pietro Metastasio*, Vol. I, Napoli, Presso la vedova Amula, 1831, pág. 498.

riada imitación musical de distintos afectos. De hecho, Metastasio alude a este mundo pastoril como un buen recurso para una cómoda «scenetta di verdura» que «può servire di gentile improvvisata in qualche opportuna occasione»¹⁶. Un argumento intrascendente, una simple escena más o menos desarrollada idónea para estos géneros de pequeño formato propios de espectáculos de índole privada, menos exigentes y con una clara finalidad de divertimento, que fue temática recurrente en las cantatas del poeta cesáreo.

El carácter musical es también parecido. Ambas obras fueron realizadas por Conforto pensando en unos efectivos instrumentales y vocales muy similares. Quizá en este sentido, lo más reseñable sea la falta de obertura o sinfonía en *La pesca*, ya que en lo que se refiere a su construcción interna las obras son idénticas, con una sucesión de arias a solo, y uno o dos dúos, que alternan con breves recitativos. Posiblemente, al contar el libreto con un número más, la supresión de la obertura implica una duración equivalente entre las dos obras. Las arias, todas con *da capo*, cuentan con una sección central breve y contrastante en cuanto vocalidad y alternan a la manera barroca diferentes afectos; algunas, de una marcada desesperación o de enfado, son buena excusa para interminables vocalizaciones y complicados movimientos melódicos y saltos. Realmente son dos obras de un gran virtuosismo vocal, y en especial los dúos finales debieron constituir un admirable espectáculo con dos cantantes excelentes compitiendo en acrobacias vocales.

De la *azione teatrale* a la serenata: análisis del repertorio cortesano en época de Fernando VI

Estas dos obras, de incierta tipología, se insertan en cualquier caso dentro de un repertorio de obras de formato más reducido que el operístico, muy habitual en las sesiones teatrales de la corte de Fernando VI, que presenta una variedad de propuestas merecedora de un análisis más profundo. El problema de la adscripción tipológica de *La danza* y *La pesca* deriva de las diferentes maneras en que, en este sentido, han sido citadas: como *componimenti drammatici* en las portadas de las partituras, como *azione teatrale* (en el caso de *La danza*) en las obras completas de Metastasio¹⁷, como cantadas por Farinelli, como se-

¹⁶ Carta de Metastasio a Farinelli del 11 de agosto de 1756. En *Lettere del Signor Abate Pietro Metastasio*, Vol. V, págs. 26-27.

¹⁷ Sin embargo, entre las obras de Metastasio, en *Grove Music Online*, se cita *La danza* como cantata dramática a dos voces. NEVILLE, «Metastasio ...».

renata en otras fuentes¹⁸, y, más actualmente, como cantatas¹⁹ o incluso como duetos²⁰. El propio Farinelli se refiere a otras obras de características similares representadas en Aranjuez, por ejemplo, *La ninfa smarrita*, como serenatas. Vemos que se utilizan de forma indistinta apelativos relativos tanto a la forma dramática literaria como a la musical, o incluso a los efectivos vocales, y, al final, la cuestión se centra en ajustar las dos obras que estamos comentando en el molde formal dramático-musical que mejor las defina tipológicamente. Sobre todo, dada la paradoja de que en la partitura aparezcan como *componimento drammatico* y no con cualquiera de las denominaciones más específicamente musicales que se usaban en aquel tiempo como cantata o serenata.

Puesto que las dos obras presentan una evidente similitud y que no tenemos ninguna fuente literaria de *La pesca*, utilizaremos las de *La danza*, que aparece en varias compilaciones de obras completas de Metastasio, para realizar nuestro análisis tipológico. Hemos utilizado fundamentalmente una edición de 1832²¹, que organiza las obras por tipologías, y otras ediciones que las presentan en tomos de distintos años²², cuyas discrepancias en la denominación de las mismas obras nos han ayudado, paradójicamente, a establecer subtipos tipológicos claros. En la tabla incluida a continuación se recogen las obras representadas en la corte durante el reinado de Fernando VI basadas en *azioni teatrali*, o formato similar, de las que indicamos tanto las variadas referencias tipológicas como los principales datos de su conformación dramática y musical²³.

¹⁸ Así se las nombra en el legado Farinelli. Citado por LOLO, «Las temporadas líricas durante el reinado de Fernando VI...», pág. 381, n.º 111.

¹⁹ Como ejemplo, la edición crítica ya citada de Joan Bautista Otero e Isidro Olmo Castillo titulada *Cantatas La danza y La pesca*.

²⁰ Robert STEVENSON, «Conforto [Conforti], Nicola», en *Grove Music Online* [consultado el 28 de septiembre de 2019]. En este caso se las relaciona con el dúo de cámara, forma vocal de uso frecuente durante el barroco de la que existen numerosos ejemplos de autores como Agostino Steffani, Alessandro Scarlatti o el propio Handel, entre otros. Estos duetos eran concebidos en ocasiones como cantatas conformadas por recitativos, arias y duetos, pocos números (2 ó 3, con sus recitativos) y con un acompañamiento instrumental de variable consistencia. Pero normalmente se constituían por un solo número, con o sin recitativo, es decir, obras reducidas. Esta variedad tipológica crea bastante confusión, por ejemplo, en la relación de obras de Conforto se incluyen *La danza* y *La pesca* como duetos del mismo tipo que «Cara mi lasci, oh Dio», este sí, un número musical único no una obra dramática. Michael TILMOUTH, «Duet», en *Grove Music Online* [consultado el 28 de septiembre de 2019].

²¹ Pietro METASTASIO, *Tutte le opere*, Firenze, 1832. Esta edición, en un volumen completo, es la única que presenta las obras organizadas por tipologías. Las relevantes para nosotros corresponden a *drammi, azioni teatrali* y *cantate*.

²² Pietro METASTASIO, *Opere*, Padova, Nel Seminario, 1811. Vols. XII y XIII. Otras varias recopilaciones de obras completas presentan en los distintos volúmenes las obras mezcladas, en ocasiones sin nomenclatura tipológica, y otras veces con un resumen en el propio índice del título del primer libreto de cada obra.

²³ En esta tabla se incluyen las *azioni teatrali* y *componimenti drammatici*, más allá de su denominación dramático-musical. Las dos últimas, *La ritrosia disarmata* y *L'ape*, se han añadido porque, aunque no se representaron, fueron escritas también por encargo de Farinelli y tienen una conformación similar.

Tabla 1. Azioni teatrali y componimenti drammatici interpretados (o previstos) en la corte durante el reinado de Fernando VI

| OBRA | TIPOLOGÍA ²⁴ | PERS. | PARTES | ESCENAS | ARIAS | DÚOS | COROS | OTROS |
|--|---|-------------|--------|---------|-------|------|-----------------|----------|
| <i>L'endimione</i> , 1749 Metastasio-Mele | O.C. az. teatrale L. (s.f.) Serenata | 4 | 2 | - | 6-5 | 1-0 | 0-1 | - |
| <i>L'asilo d'amore</i> , 1750, Metastasio-Corselli, Madrid, Buen Retiro | O.C. az. teatrale L. Serenata FR. Serenata | 7 + coro | 1 | - | 13 | - | 4 | - |
| <i>La festa cinese (Le cinesi)</i> , 30-V-1751, Aranjuez Metastasio-Conforto | O.C. az. teatrale L. Comp. Dramm. FR. Serenata | 4 | 1 | - | 4 | - | 1 (cuarteto) | - |
| <i>Il natale di Giove</i> , 30-V-1752, Aranjuez, Metastasio-Latilla ²⁵ | O.C. az. teatrale L. az. per musica FR. Serenata | 5 + coro | 1 | 9 | 8 | - | 1 | - |
| <i>L'isola disabitata</i> , 30-V-1753 ²⁶ , Aranjuez, Metastasio-Bonno | O.C. Az. teatrale L. Az. per musica y comp. dramm. FR. Serenata | 4 | 1 | 14 | 6 | - | 1 (cuarteto) | - |
| <i>Le mode</i> , 30-V-1754, Aranjuez ²⁷ , Pico della Mirandola- Conforto | FR. Serenata | - | - | - | - | - | - | - |
| <i>La danza</i> , 1755, Madrid, Buen Retiro, Metastasio-Conforto | OC. Az. teatrale OC. (2) Cantata P. Comp. Dramm. FR. Cantada LF. Serenata ²⁸ | 2 | 1 | - | 4 | 1 | - | Sinfonía |
| <i>La pesca</i> , 1756, Madrid, Buen Retiro, Bonechi-Conforto | P. Comp. dramm. FR. Cantada LF. Serenata | 2 | 1 | - | 4 | 2 | - | - |

²⁴ L.= libreto; P.= Partitura; FR.= *Fiestas reales* (Farinelli); OC.= Obras completas Metastasio (1832); OC. (2) = Obras completas Metastasio (1811); LF.= Legado Farinelli procedente de Bárbara de Braganza.

²⁵ Aunque Farinelli señala a Gaetano Latilla como compositor, en el libreto se indica a Manuel Plá.

²⁶ Farinelli indica que se representó en 1754, aunque tanto el libreto como la noticia de la *Gaceta* (05-06-1753) la fechan en 1753.

²⁷ No hemos podido introducir ningún dato de esta obra ya que no se conservan ni su libreto ni su música.

²⁸ Citado en LOLO, «Las temporadas líricas durante el reinado de Fernando VI...», pág. 381, n.º 111. Igualmente para *La pesca*.

Tabla 1. Azioni teatrali y componimenti drammatici interpretados (o previstos) en la corte durante el reinado de Fernando VI

| OBRA | TIPOLOGÍA ²⁴ | PERS. | PARTES | ESCENAS | ARIAS | DÚOS | COROS | OTROS |
|---|--|-------------|--------|-----------------|-----------------------|-------|--------------|----------------------|
| <i>La ninfa smarrita</i> , 30-V-1756, Aranjuez, Bonechi-Conforto | L. Comp. dramm. FR. Serenata | 5 | 1 | 12 | 6 | 1 | 1 (todos) | 1 Trío |
| <i>L'Angelica</i> , 18-XII-1747, Madrid, Coliseo Buen Retiro Metastasio-Mele | OC. Az. teatrale L. Az. per música-serenata P. Festa teatrale FR. Ópera | 6 | 2 | 10(8)- 10(8) | 10-9(8) ²⁹ | 1-(1) | 0-[2] | Sinfonía Licencia |
| <i>Il Vello d'oro</i> , 23-IX-1748, Madrid, Coliseo Buen Retiro. Pico della Mirandola-Mele | L. Comp. dramm. FR. Ópera | 7 + coro | 2 | 8-10 | 6-6[1] ³⁰ | 1-0 | 0-1[1] | Licencia |
| <i>Armida placata</i> , 12-IV-1750, Madrid, Coliseo Buen Retiro. Migliavacca de Lodi-Mele | L. Comp. dramm. FR. Ópera | 6 + [1] | 2 | 12-13 | 6-6 | 1-0 | 1-1[1] | Licencia |
| <i>La ritrosia disarmata</i> , 1756 Metastasio-sin música | OC. Az. teatrale OC (2) Comp. dramm. | 2 | 1 | - | 4 | 1 | - | - |
| <i>L'ape</i> , 1756 Metastasio- sin música | OC. Az. teatrale OC (2) Comp. dramm | 2 | 1 | - | 4 | 1 | - | - |

Resulta, en efecto, muy interesante analizar las *azioni teatrali* de Metastasio incluidas en este repertorio y cotejarlas con otras obras de similar factura, ya que se pueden observar conformaciones bastante diferentes entre ellas que sugieren la existencia de varios subtipos. Según Talbot, la *azione teatrale* es un término acuñado por Metastasio para denotar una especie de serenata que, a diferencia de muchas obras de este género, contenía una trama definida y contemplaba alguna forma de puesta en escena simple³¹. Como *azioni teatrali*, y ciñéndonos a las que se pudieron ver en la corte durante el reinado de Fernando VI,

²⁹ Entre paréntesis los números que aparecen musicados en la partitura.

³⁰ Entre corchetes las arias y coros incluidos en las licencias, cuando las hay.

³¹ Michael TALBOT, «*Azione teatrale*», en *Grove Music Online* [consultado el 14 de septiembre de 2019].

tenemos, además de *La danza*, las de *L'Endimione*³², *Il natale di Giove*, *L'asilo d'Amore*, *Le cinesi*³³, o *L'isola disabitata*³⁴, las cuatro últimas catalogadas por Farinelli como serenatas³⁵, y *Angelica e Medoro*, incluida en el apartado de óperas. Todas están basadas en la temática mitológica y pastoral recurrente en este tipo de obras, tratada de forma diversa con mayor o menor enjundia argumental³⁶, y, excluyendo en este sentido *La danza*, presentan entre 4 y 7 personajes.

En algunos casos, el argumento presenta un tratamiento alegórico con poco o ningún desarrollo dramático pero con una puesta en escena relevante, al contrario del modelo establecido por Talbot; a este tipo pertenece *L'asilo d'amore*, que, de hecho, fue la única que se representó en el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, para celebrar la boda de la infanta María Antonia con el duque de Saboya (abril, 1750). Era una tipología muy utilizada en ocasiones señaladas y con frecuencia, aunque no sea este el caso, al aire libre³⁷, con una presencia musical muy importante, de 13 arias a solo y 4 coros en *L'asilo*..., y nutrido acompañamiento orquestal. Cuentan con personajes alegóricos y deidades, carecen de desarrollo argumental y, aunque pueden ser en dos partes, no se estructuran en escenas. De hecho, esta obra y otras de similares características, se consideran frecuentemente como *fiesta teatral*³⁸.

Sin embargo, no fue esta la tónica en Aranjuez, donde las representaciones de obras dramáticas tuvieron lugar en el interior del palacio con un formato menos vistoso. Allí, durante la Jornada³⁹, los principales espectáculos tenían lugar

³² Farinelli no alude a la representación de esta obra en la corte, sino COTARELO, *Orígenes de la ópera*..., pág. 140, y LUIS CARMENA y MILLÁN, *Crónica de la ópera italiana en Madrid, desde el año 1738 hasta nuestros días*, Madrid, ICCMU, 2020 (ed. original, 1878), pág. 12. Ambos la citan como *Endimión* y *Diana*, con música de Mele, realizada en 1749 e interpretada por Peruzzi, Uttini, Heras y Giovannini. Aparece como *azione teatrale* en las obras completas de Metastasio.

³³ Representada en Aranjuez como *Festa cinese*.

³⁴ Se conserva la partitura sin fecha en la Sächsische Landesbibliothek, Dresde, sign. Mus.2991-F-2.

³⁵ BROSCHI, *Fiestas reales*, págs. 99-101. Farinelli incluye dos más, *Las modas*, de Pico della Mirandola, y *La ninfa smarrita*, de Bonechi. No cita *L'Endimione*.

³⁶ Como puede apreciarse en la Tabla 1, pueden presentar diferencias formales notables.

³⁷ Por ejemplo, *Primavera, Estate, Autunno, Inverno e Giove*, en dos partes, o *Il trionfo degli stagioni*, ambas de Alessandro Scarlatti. Estas serenatas, concebidas para el aire libre, contaban con una sonora instrumentación que incluía instrumentos de viento. José M.^a DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, *Roma, Nápoles, Madrid. Mecenazgo musical del Duque de Medinaceli*, Kassel, Reichenberger, 2010, pág. 162.

³⁸ Hay otras varias de Metastasio con una factura similar, como *La contessa dei Numi* (vol. II, Padova, 1813), *Il trionfo d'Amore*, o *La pace fra le tre dee* (ambos en el vol. XII, Padova, 1811), *azione teatrale* como tipología dramática (en la ed. de 1832), pero *feste teatrale* como espectáculo final de gran vistosidad con un importante componente alegórico y presencia de coros, y así denominadas en los volúmenes citados de obras completas del poeta cesáreo.

³⁹ Forma de denominar las estancias de los reyes en los distintos Sitios Reales. Concretamente, la Jornada de Aranjuez se realizaba en primavera, normalmente entre abril y junio, con Felipe V, y hasta mediados de julio, con Fernando VI. Alicia LÓPEZ DE JOSÉ, *Los teatros cortesanos en el siglo XVIII: Aranjuez y San Ildefonso*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006, págs.16-17.

L' ISOLA DISABITATA.
AZIONE PER MUSICA
DA RAPPRESENTARSI
IN ARANJUEZ.
FESTEGGIANDOSI
IL GIORNO DEL GLORIOSO NOME
DI SUA MAESTÀ CATTOLICA
IL RE NOSTRO SIGNORE
D. FERDINANDO VI.
PER COMANDO
DI SUA MAESTÀ CATTOLICA
LA REGINA NOSTRA SIGNORA
L' Anno MDCCLIII.



© Biblioteca Nacional de España

L'isola disabitata, Metastasio-Bonno, 1753

al aire libre en los jardines y en el río, y se dejaban las obras escénicas para el llamado Cuarto Bajo del Palacio, donde se ponía en escena un tipo de serenatas con formato más reducido que sí contaba con un cierto desarrollo argumental⁴⁰. Dentro de esta tipología se encuentran las serenatas *Il natale di Giove* (1752), *Le cinesi* (1751), o *L'isola disabitata* (1753), todas ellas en una parte, con o sin división en escenas, y entre 5 y 9 números musicales, con una instrumentación de cuerdas y vientos, pero rara vez con coros. Todas ellas fueron estrenadas con ocasión del santo del rey, el 30 de mayo. También se representaron en Aranjuez serenatas de otros autores con las mismas características, como *La ninfa smarrita*, de Bonechi, también presentada en el libreto como *componimento drammatico*.

Como ejemplo, en *L'isola disabitata* participan cuatro personajes, y está subdividida en 13 escenas, con 6 arias y un breve coro final. Aunque esta obra cuenta con una mayor estructura dramática que la simple escena de *La danza*, el contenido musical es bastante cercano, más allá de que en *L'isola...* se remata la obra con un breve coro de los personajes; en el concepto de Metastasio, las

⁴⁰ Son del tipo que considera Domínguez «serenatas de palazzo». DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, *Roma, Nápoles, Madrid...*, págs. 163-164.

5

LA NINFA SMARRITA.
 COMPONENTO DRAMMATICO
 PASTORALE
 DA RAPPRESENTARSI
IN ARANJUEZ.
 FESTEGGIANDOSI
 IL GIORNO DEL GLORIOSO NOME
 DI SUA MAESTÀ CATTOLICA
 IL RE NOSTRO SIGNORE
D. FERDINANDO VI.
 PER COMANDO
 DI SUA MAESTÀ CATTOLICA
LA REGINA NOSTRA SIGNORA.
 L' Anno M.DCCLVI.
*Benedetto M. Bonicchi - M. P. de S. Antonio
 Roma - 1756
 poi de Giuseppe Bonicchi*

La ninfa smarrita, Bonecchi-Conforto, 1756

ARMIDA PLACATA
 COMPONENTO DRAMMATICO
M. Dighiarone (C.F.A.)
DA RAPPRESENTARSI
 NEL REGIO TEATRO
DEL BUON-RITIRO;
 PER COMANDO
 DI SUA MAESTÀ CATTOLICA
 IL RE NOSTRO SIGNORE
D. FERDINANDO VI.

 ANNO MDCCL.

L'Armida placata, Bonecchi-Conforto, 1751

dos obras tienen una enjundia musical parecida⁴¹. Es decir, en tanto que *azioni teatrali*, ambas responden a una estructura musical similar, si bien presentan diferente grado de desarrollo argumental.

Por otro lado, es interesante comparar *L'isola...* con otro *componimento*, *La ninfa smarrita* de Bonechi, el autor de *La pesca*, realizado también para la celebración del santo de Fernando VI de 1756⁴², que fue denominada por Farinelli en la presentación del libreto como «pequeña serenata»⁴³.

Esta obra cuenta con cinco personajes y coro, y también resulta bastante más larga que los dos *componimenti* para Farinelli y Gizziello. Está estructurada en 12 escenas, con un total de 6 arias a solo, un dúo, un trío y un coro final alusivo al santo del rey. Estos números concertantes le dan una mayor dimensión musical a una composición cuyo argumento presenta un cierto parentesco con el de *L'isola disabitata* de Metastasio, al igual que hemos podido comprobar en

⁴¹ Sin embargo, Bonno añadió dos arias nuevas, con lo que esta serenata adquiere una mayor entidad musical. Es interesante el hecho de que otras versiones, como la de Davide Perez, de 1767, también incluyen dos arias nuevas en el mismo lugar, si bien con distinto texto. Joseph Haydn, en 1779, no añade ningún aria nueva en su versión, aunque cambia el texto de dos y reelabora el coro final convirtiéndolo en un desarrollado cuarteto.

⁴² Giuseppe BONECHI, *La ninfa smarrita, componimento drammatico pastorale*, Madrid, Imprenta de los herederos de Lorenzo Francisco Mojados, 1756, pág. 7. La partitura se conserva en el Archivo di Stato di Bologna, sign. Malvezzi-Campeggi IV 89/749 b. Esta obra contó con escenografía de Francesco Battaglioli.

⁴³ BONECHI, *La ninfa smarrita...*, pág. 13.



Angelica e Medoro, Metastasio-Mele, 1747.

relación con *La pesca* respecto a *La danza*, y que ratifica el seguimiento que Bonechi realizaba con respecto a la creación de Metastasio, lo que se aprecia incluso en la división en escenas, cosa que no sucedía en las *azioni* más antiguas. Vemos en estas obras un segundo tipo de *azione teatrale*, correspondiente a un modelo de serenata de un formato menos espectacular que el anterior, ejemplificado en *L'asilo d'amore*, quizá más propio de teatros íntimos, pero que cuenta con entidad dramática y musical.

Otra tipología también bastante peculiar está representada por *Angelica e Medoro*⁴⁴, incluida por Farinelli entre las óperas y como *azione teatrale* en las obras completas de Metastasio⁴⁵, aunque singularmente subtitulada como serenata, y presentada con el habitual y ambiguo de *fiesta teatrale* en la partitura. La obra se estructura en dos partes, con 8 arias y un dúo final cada una, 18 números en total⁴⁶. La organización en dos secciones se ha dado en ocasiones como

⁴⁴ Se conserva la partitura realizada para la ocasión por Giovanni Battista Mele, en 1747, en el Conservatorio San Pietro a Majella, Nápoles, sign. 28.2.28. El original de Metastasio se titula *L'Angelica*.

⁴⁵ En las ediciones que hemos consultado de 1811 y de 1832 ya citadas.

⁴⁶ En la versión de Mele se reduce el número de arias de cada parte con respecto a la obra original de Metastasio, y se ha reconvertido un aria en dúo. El libreto original contenía también una licencia realizada para la ocasión, que se mantendrá en la obra madrileña con algunos cambios.

propia de la serenata⁴⁷, aunque ya hemos visto que no es obligado. En cambio, sí se produce en *Angelica e Medoro*, que, por su contenido musical claramente superior al de las que hemos visto anteriormente, fue introducida por Farinelli entre las óperas, aunque en ningún caso presenta la dimensión ni la enjundia propias de este género mayor, que, en esta época, era siempre en tres actos.

Hubo, aparte de las escritas por Metastasio que nos sirven de punto de referencia, otras obras representadas en la corte que muestran unas dimensiones y características semejantes a las de *Angelica e Medoro*, como *Il vello d'oro* (Pico della Mirandola, 1748⁴⁸) o *L'Armida Placata* (Giovanni Ambroglio Migliavacca, 1750), también denominadas en los libretos como *componimento drammatico*. Todas estas, al igual que *Angelica...*, fueron puestas en escena en el coliseo del Buen Retiro. Su mayor estructura, en dos partes con 6 arias en cada una, además de dúos y coros, llevó posiblemente a Farinelli a incluirlas entre las óperas, si bien tampoco tienen a nivel dramático-musical esa categoría.

Estas obras son similares en su base dramática a *Angelica e Medoro*, que fue concebida como *azione teatrale* y no como *dramma*. Por tanto, aunque cuentan evidentemente con una mayor densidad argumental y musical, a nivel tipológico se encuadrarían igualmente dentro de la serenata, que, como vemos, puede contener variados subtipos. En la categoría de *dramma*, por otro lado, se encuentran todas las óperas de Metastasio (*Nitteti*, *La clemenza di Tito* o *Artaxerxes*, por citar algunas de las programadas por Farinelli), todas ellas en tres actos y no en dos partes como las anteriores, lo cual, no sólo en sentido cuantitativo sino también cualitativo, implica un tipo muy distinto de obra dramático-musical. Desde este punto de vista, aunque la serenata cuenta con mayor entidad en el sentido argumental y musical que una cantata de cámara, no puede considerarse que sea una ópera en pequeño formato⁴⁹, como se ha dicho en ocasiones; quedaría como un formato variable y muy flexible de dimensiones medias cuya conformación se adecuaría a distintos contextos teatrales.

En resumen, se pueden señalar tres tipos de serenata derivadas todas ellas de *azioni teatrali*: la primera, en una parte, de carácter alegórico y puesta en escena espectacular; la segunda con un mayor desarrollo argumental pero menor enjundia musical y puesta en escena más discreta; en tercer lugar, una serenata en dos partes, con importante contenido musical y argumento más desarrollado, casi a medio camino de la ópera.

⁴⁷ «Serenata», en *Oxford Companion to Music*, Alison Nathan (ed.), México, Fondo de Cultura Económica, 2008, págs. 1375-1376.

⁴⁸ [Francesco Maria PICO DELLA MIRANDOLA]. *Il vello d'oro conquistato / El vellón de oro conquistado*, [Madrid], Imprenta de Lorenzo Francisco Mojados, 1748. Con música de Giovanni B. Mele.

⁴⁹ Ver Michael TALBOT, «Serenata», en *Grove Music Online* [consultado el 14 de septiembre de 2019].

Por otro lado, varias de estas obras aparecen en su libreto con la denominación de *componimento drammatico* (ver Tabla 1), por ejemplo, *L'isola disabitata* o *L'Armida placata*, por citar dos de formatos distintos, obras que desde el punto de vista dramático-musical deberían estar incluidas entre las serenatas, pese a sus diferencias en cuanto a complejidad argumental y extensión. Puede deducirse que *componimento drammatico* no implica un formato dramático-musical concreto, sino que es utilizado de forma arbitraria como un genérico «composición dramática» para aludir a serenatas, cantatas o incluso óperas.

Puede encontrarse, sin embargo, una justificación a nivel tipológico del uso de este apelativo para determinado tipo de obras con formato argumental más leve, quizá emparentado con la cantata, pero con una dimensión musical cercana a la serenata. Porque lo que sí es evidente es que *La danza* y *La pesca* pueden compartir entidad musical con las serenatas del segundo tipo, si bien no cuentan con un contenido dramático equivalente que las asimile a ese género.

Sobre el *componimento drammatico* y la cantata

Como hemos podido ver, aunque la *azione teatrale* no presupone una forma musical determinada sí está relacionada con formatos más reducidos que la ópera y vinculados con la serenata. Sin embargo, varias de las *azioni* que aparecen en la edición de 1832, se habían citado como *componimenti drammatici* en la de 1811, por ejemplo, *Il sogno* (3 personajes, 4 arias y 1 trío), *L'Amor prigionero*, o *Il vero omaggio* (4 arias y 1 dúo), además de *La ritrosia disarmata* y *L'ape*, dos obras realizadas por Metastasio por encargo de Farinelli en 1756 que presentan los mismos personajes y la misma estructura (4 arias y un dúo) que *La danza*, la cual, sin embargo, está subtitulada en esta edición de 1811 como cantata. Esto es curioso puesto que las cinco obras citadas, entre otras varias, tienen exactamente el mismo contenido musical, y el mismo tipo de argumento escueto basado en una escena protagonizada siempre por dos, como mucho, tres personajes. En este sentido, podemos considerar que el *componimento drammatico* sería un subtipo de *azione teatrale* caracterizado por tener dos o tres personajes, carecer de argumento y de estructura en partes o escenas, y por contar musicalmente por 4 arias a solo y un dúo o trío final, y, a tenor de las partituras o noticias, en cada caso, de su representación, un acompañamiento orquestal de dimensión media, con instrumentos de viento además del grupo de cuerda⁵⁰. Vemos que,

⁵⁰ Por ejemplo, *Amor prigionero*, de Giuseppe Bonno, para grupo de cuerdas, trompas y oboes, misma instrumentación que *La danza* y *La pesca*. Biblioteca nazionale Marciana, Venezia, sign. It. IV, 261.

aunque su perfil dramático, una simple escena, le acerca a la cantata, su contenido musical es más propio de la serenata. En definitiva, un tipo de espectáculo lírico intermedio entre esas dos categorías que sería muy apto para entornos privados o semiprivados pero de mayor ambición que el de una velada improvisada, y con una mayor dimensión musical y dificultad vocal.

De esta manera, *La danza* sería *azioni teatrali* (subtipo *componimento drammatico*) en su origen literario, y por extensión también *La pesca*, y musicalmente, tanto por cantidad de números musicales como por instrumentación, se encontrarían dentro de la construcción propia de la serenata. La cuestión es por qué se las considera cantatas y si entran o no en esta categoría musical.

Y en este asunto vuelven las obras de Metastasio a servirnos de punto de referencia. Revisando las muchas que este autor tiene catalogadas como *cantate* en sus obras completas de 1832, se aprecia en ellas una estructura muy distinta a la de *La danza* y *La pesca*. Mientras la *azione* cuenta con un número de personajes de entre dos y siete, en consonancia con la mayor o menor entidad como obra dramática que puede presentar, sus cantatas son todas obras muy cortas, en su mayoría para un personaje, raramente dos, con una secuencia de dos arias *da capo*, o un aria y un dúo en alguna ocasión, con un número similar de recitativos⁵¹, un modelo musical que ya había quedado perfectamente establecido por Alessandro Scarlatti, y que, aunque puede aparecer muy limitado, musicalmente podía contener un alto grado de innovación y un vocabulario armónico muy expresivo. Existe una titulada curiosamente *La pesca*, en que el desconocido protagonista monologa en torno a su ninfa Nice, que consta de dos arias separadas por un recitativo⁵². En cualquier caso, piezas bastante más cortas que las dos que estamos comentando. Llama la atención la falta de consistencia (y de preocupación por ello) que se aprecia en general en las denominaciones tipológicas de las obras⁵³, y también, desde luego, la variedad de presentaciones de las que una estructura tan aparentemente rígida como el recitativo y el aria puede formar parte.

Este tipo de cantatas italianas sigue constituyendo durante la primera mitad del siglo XVIII un corpus de obras en su mayoría para solistas⁵⁴, sin coros, con un acompañamiento instrumental muy reducido, frecuentemente un

⁵¹ Una excepción en este sentido lo constituye, por ejemplo, *Il ciclope*, con dos personajes (Acis y Galatea), conformado por dos arias y un dúo. METASTASIO, *Tutte le opere*, pág. 734.

⁵² METASTASIO, *Tutte le opere*, pág. 720. Tirsi y Nice son personajes recurrentes en sus cantatas.

⁵³ El propio Metastasio alude a dos *azione teatrali* realizadas por encargo de Farinelli como cantatas, *L'ape* y *La ritrosia disarmata*, aunque su construcción no se parece en nada a lo que estamos comentando. Ver Nota 13. Habría que considerar en estos casos la referencia coloquial a "obra cantada".

⁵⁴ También para dúo, y muy excepcionalmente, para tres o cuatro voces.

continuo⁵⁵, que se irá incrementando posteriormente. Hay noticias de la interpretación en la corte y concretamente por Farinelli de obras de este tipo⁵⁶, seguramente muchas de las que compuso Domenico Scarlatti. Eso sí, las referencias parecen remitir a obras a solo con un escueto acompañamiento de bajo y dos violines, a partir del modelo italiano, pese a la utilización del término «cantada» en alguna ocasión⁵⁷, de formato pequeño y sin escenografía, lo que implica un ámbito de representación siempre íntimo y por tanto su consideración como obras de importancia menor cuyos títulos ni siquiera menciona Farinelli.

Por tanto, vemos que, aunque se citen como cantatas, *La danza* y *La pesca* no corresponden en ningún sentido con lo que era la cantata italiana de la época, por lo que sólo queda reafirmar su tipología dramática como *azione teatrale* y su conformación musical como un tipo de serenata.

Farinelli y Gizziello en las veladas líricas de la corte de Madrid

Las representaciones teatrales estaban perfectamente delimitadas en la Corte, en cuanto a géneros, fechas y solemnidades. Desde la llegada al trono de Fernando VI, Farinelli se ocupó de las celebraciones en los teatros del Buen Retiro y de los Reales Sitios, así como de las sesiones en las salas del palacio⁵⁸. En el Coliseo del Buen Retiro, en Madrid, especialmente reforma-

⁵⁵ Como ejemplo, las 12 cantatas de Nicolò Porpora dedicadas al Príncipe Elector de Hannover, Londres, 1735. Todas ellas para solista con acompañamiento de continuo, formadas por dos arias con uno o dos recitativos, realizadas, por cierto, a partir de textos de Metastasio.

⁵⁶ Hay referencias sueltas indirectas, entre otras la que realiza Farinelli sobre los regalos que recibió Conforto por acompañar a Gizziello en las veladas musicales ante los reyes. BROSCI, *Fiestas reales*, pág. 166. Emilio COTARELO y MORI, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid, ICCMU, 2004 (ed. original, 1917), pág. 115. Cotarelo reproduce el texto de la *Gaceta de Madrid* del 27 de octubre de 1739, que da cuenta de la interpretación de una «serenata cantada por el famoso Farinello y tres músicos de la Cámara, siendo la letra alusiva a la solemnidad del día. Duró cinco cuartos de hora». Es un ejemplo de obra a solo, con un acompañamiento instrumental de menor enjundia que el de *La danza* o *La pesca*, que, sin embargo, por la duración que se indica tuvo que constar de más de dos recitativos y dos arias. Otro ejemplo de obra dramático-musical de incierta adscripción genérica de la que, lamentablemente, no tenemos ningún rastro concreto.

⁵⁷ Para más información sobre la cantada española del siglo XVIII, ver Juan José CARRERAS, «La cantata de cámara española de principios del siglo XVIII: El manuscrito M2618 de la Biblioteca Nacional de Madrid y sus concordancias», en *Música y Literatura en la Península Ibérica (1600-1750)*, Carmelo Caballero Fernández-Rufete, Germán Vega García-Luengos y M^a Antonia Virgili Blanquet (eds.), Valladolid, Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas, 1997, págs. 65-126.

⁵⁸ Farinelli entró al servicio personal de Felipe V en 1737, y desde entonces sólo volvió a cantar ante los reyes en sesiones privadas o semiprivadas, nunca en los teatros. A la muerte del rey en 1746, Farinelli siguió al servicio de Fernando VI, ocupándose de organizar las fiestas de las grandes celebraciones de la corte, principalmente de la ópera en el Buen Retiro y de los espectáculos en Aranjuez, incluidos los paseos por el Tajo, que se mantuvieron hasta la muerte de la reina el 28 de agosto de 1758. Farinelli regresa a Italia poco

do bajo la atenta mirada del italiano, se representaban óperas serias con gran aparato escénico. Además de otras fechas, eran especialmente señaladas las del cumpleaños del rey, el 27 de septiembre, y el de la reina el 4 de diciembre. Estos días, junto al santo de la reina el 18 de diciembre y el día de Navidad, siempre se celebraban con una ópera importante, como *Dido abandonada*, *El Siroe* o *Semiramis reconocida*⁵⁹. En cambio, el santo del rey, el 30 de mayo, se celebraba en Aranjuez con otro tipo de fiestas al aire libre, con navegación por el Tajo y fuegos artificiales. Junto a estas celebraciones típicas de la Jornada de Aranjuez, «máximo exponente de la brillantez y del refinamiento cortesanos»⁶⁰, se realizaban también celebraciones teatrales de menor enjundia con obras de formato más reducido, como cantatas, serenatas e *intermezzi*, normalmente en la Sala Baja o Cuarto Bajo del palacio de Aranjuez que, como indica la *Gaceta*, estaba destinada a tales finalidades⁶¹.

En estos días del rey se estrenaron casi todas las serenatas que hemos visto anteriormente, desde *La festa cinese*, *Il natale di Giove* o *Le Mode*, repertorio que, junto con algunos *intermezzi*, también citados por Farinelli, fue el habitual en Aranjuez. La programación de serenatas, documentada desde inicios de la década de 1720 en la corte y frecuente durante la estancia de los reyes en Sevilla entre 1729 y 1733, se vio estimulada con la llegada de Barbara de Braganza, muy habituada en la corte de Lisboa a este tipo de representaciones, como también a la cantata de cámara italiana⁶². Por las noticias que nos han llegado, fue también el tipo de repertorio usual para celebrar determinadas efemérides de otros miembros familiares de la realeza⁶³.

después de que Carlos III tomara posesión de la corona en 1759 conservando su sueldo. Durante este tiempo sólo cantó en forma privada para los reyes, pero mantuvo el contacto con el mundo teatral europeo y acogió a numerosos cantantes y músicos, especialmente italianos, para actuar en los teatros de la corte. Existe una nutrida bibliografía sobre el cantante y su actividad que puede consultarse en HARRIS, «Farinelli [Broschi, Carlo; Farinello]»; LOLO, «Las temporadas líricas durante el reinado de Fernando VI...», págs. 365-382; DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, «“Todos los extranjeros admiraron la fiesta”...», págs. 11-53; MARTÍN SÁEZ, «La leyenda de Farinelli en España...», págs. 41-78.

⁵⁹ LOLO, «Las temporadas líricas durante el reinado de Fernando VI...», pág. 375.

⁶⁰ LÓPEZ DE JOSÉ, *Los teatros cortesanos en el siglo XVIII...*, págs. 165-186. Aranjuez se había convertido en el centro de las diversiones cortesanas cuando queda relegado el sitio de San Ildefonso tras instalarse allí la reina viuda Isabel de Farnesio por orden del propio rey. En San Lorenzo y en El Pardo los reyes sólo pasaban breves estancias.

⁶¹ *Gaceta de Madrid*, 6-06-1752. Acondicionado a propósito para la representación de la serenata *El nacimiento de Júpiter*. En Aranjuez se había realizado un *teatrino* portátil en la sala contigua al comedor del Cuarto del Rey, ya en marzo de 1737, con un escenario provisional y en consecuencia móvil, que se reconstruyó en 1740. LÓPEZ DE JOSÉ, *Los teatros cortesanos en el siglo XVIII...*, págs. 45-48.

⁶² CARRERAS, «Amores difíciles. La ópera de corte en la España del siglo XVIII...», pág. 212-213.

⁶³ Por ejemplo, los días de la infanta Maria Antonia, Duquesa de Saboya (11 y 13 de junio) y el cumpleaños del Príncipe de Nápoles (13 de junio), que se celebraron el 19 de junio de 1753 con una «célebre serenata» (seguramente *L'Isola disabitata*) en el Real Coliseo; el santo del infante don Felipe (futuro Felipe I

Sin embargo, desde los tiempos en que Farinelli le cantaba a Felipe V, e igualmente en época de Fernando VI, dada la especial afición de los reyes a la música, había una notable actividad en las habitaciones privadas reales que no conocemos con precisión⁶⁴. En estas sesiones también participaba Farinelli como cantante o incluso como intérprete de clave, además, por supuesto, de Doménico Scarlatti. Y en este contexto lo frecuente era la interpretación de arias sueltas escogidas y cantatas de cámara, más que obras dramáticas de mayor entidad.

Dentro de este entorno las circunstancias de representación de *La danza* y *La pesca* fueron singulares. Siguiendo lo que cuenta el propio Farinelli en *Fiestas reales*, tras el desastre causado por el terremoto que destruyó Lisboa el 1 de noviembre de 1755, Fernando VI suspendió las diversiones públicas y las celebraciones musicales en el coliseo del Buen Retiro, incluidas las organizadas para el carnaval de 1756. Poco antes, el 14 de octubre había llegado a Madrid Nicola Conforto, compositor que ya había realizado nueva música para algunas de las obras escuchadas en la corte, pero que venía esta vez con el encargo preciso de poner música a un nuevo drama, *Nitteti*, de Metastasio, con sus honorarios ya ajustados en 400 doblones. Esta obra debía estrenarse el 18 de diciembre con ocasión del santo de la reina⁶⁵, acto que no pudo celebrarse a causa de la suspensión de los espectáculos en la corte.

Según el propio Farinelli nos relata, se quiso, pese a todo, celebrar de algún modo este día señalado, por lo que se interpretó «en el Real Cuarto, improvisadamente, la cantada nombrada *La Dansa Nice e Tirsi*, entre el S.^o Farinello y Gizielo». Y posteriormente «se hizo igualmente otra cantada a dos voces nombrada *La Pesca*»⁶⁶, deducimos que también en el palacio.

Es decir, que al menos *La danza* se representó en el Cuarto de la Reina del palacio de Madrid, en 1755, y no, tal como se indica en la portada de la partitura, en 1756, independientemente de que, durante la estancia de Gizziello en la corte, pudo haber sido interpretada más veces. El dato de su improvisación puede hacer referencia a que se adelantó una representación prevista para más adelante (lo que apoyaría la fecha que aparece en la portada de 1756, quizá en Aranjuez, en un entorno más adecuado para este tipo de obra), o que se hizo

de Parma), el 3 de mayo; el 24 de junio, San Juan, en que se celebraba el santo del rey de Portugal y padre de Bárbara de Braganza, y, a su fallecimiento, el cumpleaños de José I, hermano de la reina, y también rey de Portugal, que se celebraba el 6 de junio con una correspondiente fiesta de gala en Aranjuez. Información procedente de la *Gaceta*.

⁶⁴ CARRERAS, «Amores difíciles. La ópera de corte en la España del siglo XVIII», pág. 212. Como bien indica Carreras, esta actividad escapa «casi totalmente a la documentación administrativa y sólo es reconstruible, cuando ello es posible, a través de la documentación epistolar o diplomática».

⁶⁵ BROSCHI, *Fiestas reales*, pág. 161.

⁶⁶ BROSCHI, *Fiestas reales*, pág. 164.

rápidamente para dar respuesta a una necesidad. En este sentido, la fecha de interpretación de *La pesca* es más incierta, pudo ser a finales del año 1755, por ejemplo, en Navidad, que, como hemos visto era otra fecha del año que se celebraba de manera relevante con función de ópera, y que este año no se pudo hacer según costumbre, o ya en el año siguiente. Este dato de 1756 es el que reproducen las biografías de Conforto para ambas obras⁶⁷.

Es precisamente en estos párrafos dedicados a Conforto donde Farinelli alude al castrado soprano Gioacchino Conti (1714-1761), conocido como Gizziello o Egizziello⁶⁸, que es como aparece en las portadas de *La danza* y *La pesca*, sobre el que no comenta nada en el apartado dedicado a los virtuosos. Y esta mención viene a cuento porque la llegada de ambos músicos sucedió al mismo tiempo, Conforto desde Nápoles y Gizziello de Lisboa:

En este mismo tiempo, el virtuoso de música, S.^{or} Joachin Conti, dicho Giziello [sic], vino de paso a esta Corte de la de Lisboa, y trajo cartas de recomendación de aquellos soberanos para la Reina nuestra señora.

En el día 18 de octubre, pasó al Escorial, en donde fue servido de un todo, por su antiguo amigo el S.^{or} Farinello.

Habiendo tenido la honra, no solo de presentar las cartas, sino también de cantar con frecuencia en el Cuarto de S.^s M.^s mereció la Real satisfacción del Rey nuestro señor, y en señal de su benevolencia se le regaló una hermosa Caja de Oro guarnecida de Brillantes, con florecitas de piedras de diferentes colores, con dos arrobas de tabaco [...]⁶⁹.

Como queda claro, Gizziello llegó a Madrid varios días antes del terremoto, intencionadamente, ya que traía cartas de recomendación para los reyes. Farinelli

⁶⁷ STEVENSON, «Conforto [Conforti], Nicola», a excepción de STIFFONI, «La música teatral de Nicolò Conforto...», que data las dos obras el 18 de diciembre de 1755, lo que apoya la representación de *La pesca* en Navidad.

⁶⁸ Gioacchino Conti, conocido como Gizziello, fue uno de los más relevantes sopranistas de su época. Nacido en Arpino, Frosinone, en 1714, fue encomendado con 8 años al maestro Doménico Gizzi, en Nápoles, quien le instruyó gratuitamente durante siete años y del que, como muestra de gratitud, tomó su sobrenombre. Marchó en 1736 a Londres gracias al propio Handel, presentándose precisamente con una ópera de este autor, *Ariodante*, con la que consiguió un gran éxito. En Londres conoció también a Farinelli. Según Burney, las cualidades vocales de Gizziello, que a la agilidad propia de la escuela napolitana unía una expresión natural y un sentimiento profundo (Fétis), influyeron notablemente en el estilo de Handel proporcionándole una mayor modernidad. Se retiró de la escena en 1759, y falleció en Arpino en 1761. Corrado LISENA, «Conti, Gioacchino (detto Gizziello o Egizziello)», en *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Treccani, 1983, Vol. 28, págs. 410-411. François-Joseph FÉTIS, «Conti (Joachin)», en *Biographie Universelle des Musiciens*, Vol. II, Paris, Librairie de Firmin Didot Frères, Fils, et C., 1867, pág. 351.

⁶⁹ BROSCHI, *Fiestas reales*, págs. 161-162.

indica que estaba «de paso», y, aunque se demoró unos meses, el hecho es que no parece que fuera contratado de forma reglada, más allá de los pagos puntuales y regalos que señala la crónica. Incluso puede deducirse de una carta de Metastasio a Farinelli que existía la idea de que Gizziello formara parte del elenco de la *Nitteti*⁷⁰ suspendida por el terremoto, que no sólo causó cuantiosos daños en Lisboa sino que también afectó de diversa forma a toda España⁷¹, y de hecho, los primeros meses de su estancia coincidieron con la recogida situación consecuente:

El tremendo espantable terremoto sucedido el día 1 de noviembre del año 1755, en el que celebra la Iglesia la festividad de todos los Santos, hizo que intempestivamente se transfriesen S.^s M.^s de aquel sitio [El Escorial] a esta Corte, [...] quedándose el dicho señor Gizziello [*sic*] en casa de D.ⁿ Carlos, hasta que pasó a la del señor D.ⁿ Fran.^{co} María Ridolfi, en donde fue asistido, y servido de un todo, hasta su marcha de esta corte⁷².

Gizziello tuvo, según cuenta Farinelli, “la honra de cantar en el Real Cuarto de S. M. con frecuencia”⁷³, participando en numerosas sesiones privadas como solista⁷⁴, además de su intervención en *La danza* y *La pesca*, por lo que recibió una serie de lujosos regalos por parte de los reyes; según Barbier se convirtió en «la coqueluche de la cour», el personaje de moda, con una asidua presencia en los cuartos del rey y de la reina⁷⁵. Farinelli, que sobre la mayoría de los cantantes da sólo escuetas noticias, se explaya en detalles muy concretos sobre la partida de Gizziello que intentó inútilmente aplazar:

Bien notorio es cuanto hizo su antiguo Amigo, aunque sin efecto, para que se quedase por más tiempo en esta Corte: Y se sabe también que, por ser su humanidad muy delicada, en el día 27 de septiembre de 1756 partió para Italia.

Sobre la estancia en Madrid del castrado soprano encontramos noticias contradictorias. Lisena, en el *Dizionario biografico degli italiani*, refiere que

⁷⁰ METASTASIO, *Opere postume*, pág. 222. Carta desde Viena del 5 de diciembre de 1755.

⁷¹ En su correspondencia con el conde de Torrepalma, Farinelli también se refiere a los efectos del terremoto del 1 de noviembre: «Qui stiamo Tutti atterriti della scosa di Terremoto tenuta nell’Escuriale nel giorno di Tutti i Santi; in Madrid e stato più forte, e di durata. Grazie à Dio Benedetto poche dissgrazie». Recogida en DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, «“Todos los extranjeros admiraron la fiesta”...», pág. 46.

⁷² BROSCHI, *Fiestas reales*, págs. 162-163.

⁷³ BROSCHI, *Fiestas reales*, págs. 162-163.

⁷⁴ BROSCHI, *Fiestas reales*, pág. 166. Se refiere Farinelli a los regalos hechos a Conforto por «haber tenido la honra de tocar el clave en el Cuarto de S. M. y acompañar al S.^{te} Giziello».

⁷⁵ Patrick BARBIER, *Farinelli. Le castrat des Lumières*, Paris, Bernard Grasset, 1995, pág. 158.

fue invitado a cantar a Madrid por Farinelli en 1749, donde se demoró hasta 1751⁷⁶, lo que contradice la información proporcionada por el propio Farinelli que sitúa su llegada en octubre de 1755⁷⁷. Fétis, aparte de indicar igualmente que llegó a España en 1749, hace alusión a que cantó con la célebre Regina Mingotti⁷⁸, pero, dado que la cantante estuvo en Madrid entre 1752 y 1753, esta colaboración sólo pudo darse en este tiempo⁷⁹. Sin embargo, hay algunos datos que podrían precisar la fecha de este acto: el 30 de mayo de 1752, según indica la *Gaceta*, se celebró en Aranjuez el santo del rey con una gran fiesta en el Tajo que se remató con la representación del *dramma* con música de Gaetano Latilla, *El nacimiento de Júpiter*, en la «Sala baja de Palacio, destinada a semejantes funciones»⁸⁰. Como bien indica Cotarelo, al no haberse localizado el libreto de esta obra, no se pueden conocer sus intérpretes, lo cual deja abierta la posibilidad de que Gizziello hiciera un alto en la corte madrileña antes de llegar a Lisboa, en cuyo teatro estuvo contratado entre 1752 y 1755⁸¹, y realizara esa interpretación junto a Mingotti. Más allá de las noticias confusas que podemos entresacar entre las diferentes fuentes parece posible que Gizziello ya hubiera

⁷⁶ LISENA, «Conti, Gioacchino (detto Gizziello o Egizziello)», pág. 411. Por otro lado, Patrick BARBIER, *Historia de los castrati*, Buenos Aires/Madrid/México/Santiago de Chile, Javier Vergara, Editor, 1990, pág. 210, alude a una espectacular representación de *Artaxerxe* con Gizziello y Teresa Castellini en 1749 como uno de los momentos más relevantes de la actividad de Farinelli en Madrid. Tampoco es este un dato cierto, puesto que la única representación de esta obra de que se tiene constancia, efectivamente el 6 de enero de 1749, fue interpretada por Castellini, sí, pero con el tenor Gaetano Basteri en el papel principal masculino, y no Gizziello, que no forma parte del elenco de intérpretes. CARMENA Y MILLÁN, *Crónica de la ópera italiana en Madrid...*, pág. 12. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, «“Todos los extranjeros admiraron la fiesta”...», pág. 41.

⁷⁷ BROSCHI, *Fiestas reales*, pág. 161.

⁷⁸ FÉTIS, «Conti (Joachin)», Vol. II, pág. 351. Fétis lo considera uno de los más grandes cantantes del siglo XVIII.

⁷⁹ CARMENA Y MILLÁN, *Crónica de la ópera italiana en Madrid...*, pág. 14. Se señala a esta cantante en la producción de las siguientes óperas: *Siroe* (1752), *Didone abbandonata* (23-IX-1752) y *Semiramide riconosciuta* (23-IX-1753). También Cotarelo la sitúa en Madrid entre 1752 y 1753, señalándola como excelente cantante. COTARELO Y MORI, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España...*, pág. 156-157. Por su lado, Farinelli reseña su sueldo sólo en el año 1753, con 90.035 reales de vellón. BROSCHI, *Fiestas reales*, pág. 102.

⁸⁰ *Gaceta de Madrid*, n.º 23, 6-VI-1752. También alude a esta obra, no como *dramma* sino como serenata, COTARELO Y MORI, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España...*, págs. 157-158. Carmena y Millán, en cambio, no la incluye, aunque sí cita otra obra, *L'Endimione*, serenata en dos partes, con música de Manuel Pla y de Francisco Montali, que se hizo en uno los Reales Sitios, por intérpretes no conocidos. CARMENA Y MILLÁN, *Crónica de la ópera italiana en Madrid...*, pág. 14. Farinelli cita *El nacimiento de Júpiter* en su relación de Serenatas, con la misma fecha y lugar, pero no *L'Endimione*. BROSCHI, *Fiestas reales*, págs. 99-101.

⁸¹ Sobre la estancia de Gizziello en Portugal, ver: Manuel Carlos DE BRITO, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, Cambridge University Press, 2007, págs. 24-31. De Brito indica que las complicadas gestiones para contratar a Gizziello se cerraron en 1751, pero no lo sitúa en Lisboa antes de junio de 1752. Manuel Carlos DE BRITO, «A contratação di castrado Giziello para a Real Camara em 1751», en *Estudos de história da música em Portugal*, Lisboa, Editorial Estampa, 1989, págs. 127-138.

pasado por la corte antes de su estancia de 1755-56, no en 1749, como indican Fétis y Lisena, pero sí en 1752. Sin embargo, Farinelli no hace ninguna referencia a una estancia previa del famoso sopránista antes de 1755.

También se inserta la estancia de Gizziello en la corte entre otros datos dudosos. Fétis lo sitúa en Lisboa entre 1752 y 1753, año en que su mala salud le obliga a retirarse a un convento, pero Burney relata que salvó milagrosamente su vida en el terremoto de Lisboa de 1755, y que se recluyó a continuación en un monasterio hasta el final de sus días; esta anécdota la recogen otros escritores⁸², frente a su presunta retirada en 1753. Todos son datos equivocados, ya que, como hemos visto antes, Gizziello había sido contratado para el teatro São Carlos de Lisboa en 1752, donde obtuvo un enorme éxito, especialmente en varias óperas de Davide Pérez, y en 1755 (6 de junio) participa en el teatro dos Paços da Ribeira en *La clemenza di Tito* (música de Antonio Mazzoni), con ocasión de la celebración del cumpleaños del rey José I⁸³, pocos meses antes de llegar a la corte de España.

En este sentido, Lisena es el único que extiende la carrera de Gizziello hasta 1759, y señala que en 1756 cantó en el San Carlo de Nápoles como sucesor de otro castrado ilustre, Caffarelli⁸⁴, pero no realiza comentario alguno sobre su estancia en Madrid. Por lo que puede apreciarse, ninguno de los investigadores anteriores ha manejado la información que proporciona el propio Farinelli en *Fiestas reales*: Gizziello no salió de Lisboa a causa del terremoto del 1 de noviembre de 1755 sino unas semanas antes, y, acogido por Farinelli, vivió en Madrid hasta septiembre de 1756. Aunque Farinelli, intentó retenerlo, su salud era mala y prefirió volver a Italia.

Gizziello había conocido a Farinelli en 1736, cuando cantó en Londres *Ariodante* de Handel con un éxito espectacular. Dentro de un contexto de rivalidades controvertidas, Farinelli también destacaba en la capital inglesa con óperas de Porpora, Hasse y su propio hermano, Riccardo Broschi⁸⁵. Según Burney, la voz de Gizziello era por entonces la de un soprano ligero y su estilo era notable por el *pathos*, la delicadeza y la perfección técnica de sus interpretaciones. Tenía una voz excepcional de soprano con una extensión de al menos dos octavas (do₄-do₆)⁸⁶, y fue uno de los cantantes favoritos de Handel, para el

⁸² Allatson BURGH, *Anecdotes of Music, Historical and Biographical*, Vol. III, London, Longman, Hurst, Rees, Orme and Brawn, 1814, págs. 107-109. Actualmente, incluso, se recoge en el *New Grove*: Winton DEAN, «Conti, Gioacchino [Egizziello, Gizziello]», en *Grove Music Online* [consultado el 14 de octubre de 2019].

⁸³ LISENA, «Conti, Gioacchino (detto Gizziello o Egizziello)», pág. 411.

⁸⁴ LISENA, «Conti, Gioacchino (detto Gizziello o Egizziello)», pág. 411.

⁸⁵ HARRIS, «Farinelli [Broschi, Carlo; Farinello]».

⁸⁶ DEAN, «Conti, Gioacchino [Gizziello, Egizziello]».

cual escribió algunos roles que requerían brillantez y flexibilidad, pero también patetismo y expresividad. En cuanto a Farinelli, la extensión de su voz, según comprobó Barbieri⁸⁷, era de más de dos octavas y media, «que debía recorrer con suma facilidad a juzgar por los atrevidos pasajes, ya de grado, ya de salto, que se encuentran en dichas composiciones»⁸⁸ (la₃-fa₆)⁸⁹. Pese a este amplio ámbito vocal y a su extraordinaria flexibilidad, Farinelli prefería su registro medio en el que conseguía una mayor expresividad y patetismo, y, en su madurez, las obras escritas en el registro de contralto.

Las particularidades vocales de estos dos artistas nos llevan a deducir que los personajes femeninos, Nice e Irene, de *La danza* y *La pesca*, respectivamente, que se mueven en un registro más agudo, fueron adjudicados a Gizziello, mientras que los personajes masculinos, Tirsi y Elpino, fueron concebidos para Farinelli. Dos obras de un gran virtuosismo vocal, con una variedad de afectos que permitía no sólo una notable exhibición vocal sino una interpretación patética, y una conjunción realmente espectacular en los *duetti* que muestran un verdadero duelo vocal en algunos de sus pasajes.

En definitiva, a propósito de estas dos obras, *La danza* y *La pesca*, interesantes tanto en lo que se refiere a su valía intrínseca como a la tipología híbrida a la que pertenecen, hemos podido acercarnos a un repertorio que, por presentar unas características formales y musicales variables, el que corresponde a los diferentes tipos de serenata, no ha sido por lo general visto en su conjunto. El singular contexto que presenta la corte de Fernando VI, donde la música y el teatro musical fueron elementos recurrentes, nos proporciona un marco acotado muy interesante de cara al estudio y análisis de estas tipologías dramático-musicales que, lejos de constituir géneros definidos, eran estructuras formales que se podían acoplar de forma flexible a distintos tipos de celebraciones y distintos lugares de representación. Para ello se jugaba con un mayor o menor desarrollo argumental, con distinto número de personajes, con una escenografía más o menos espectacular, y, ya en el terreno musical, con una cantidad variable de números musicales y un acompañamiento instrumental de diferente constitu-

⁸⁷ FRANCISCO A. BARBIERI, «Prólogo». Ed: CARMENA Y MILLÁN, *Crónica de la ópera italiana en Madrid...*, págs. XIV-XLIX. Barbieri analiza las arias seleccionadas por el propio Farinelli entre las que cantaba para la corte española que envió a la emperatriz Teresa de Austria en 1753 (Österreichische Nationalbibliothek, sign. Mus. Hs.19111). ANTONIO GALLEGU, «Imagen de Farinelli», en *Fiestas reales*, pág. XXXI.

⁸⁸ BARBIERI, «Prólogo», pág. XLVIII.

⁸⁹ HARRIS, «Farinelli [Broschi, Carlo; Farinello]».

ción. Partiendo de aquí, fueron interpretadas numerosas y variadas obras, todas ellas realizadas a partir de la estructura formada por recitativo (con una variable extensión y enjundia dramática) y aria, que muestra una versatilidad increíble ya que puede aparecer en singular o enlazada en un número indeterminado para conformar desde breves cantatas, hasta serenatas, de tipo medio y tan distintas entre sí como *Il natale di Giove* o *L'isola disabitata*, o de gran formato, como *L'Angelica* o *Armida placata*.

Y dentro de este panorama, destaca la singularidad de *La danza* y *La pesca*, únicas obras de estas características de las que tenemos noticia y documentos musicales, con un formato que se muestra aparentemente híbrido entre cantata y serenata, pues presenta afinidades y diferencias con cada una de ellas. Es decir, aunque desde una perspectiva dramática encajaría en el concepto de cantata, por constar con sólo dos personajes en una sola escena, desde el punto de vista dramático-musical, se acercan mucho más al de serenata, tanto en número de arias y dúos como en el acompañamiento instrumental. Esto no es más una muestra más de esta flexibilidad en el repertorio, siempre adecuado a su contexto y requisitos de representación. Y, en este caso, a la presencia en la corte, junto a Farinelli, de otro cantante excepcional como fue Gizziello. Todo un lujo que no había que desaprovechar.